ISSN 1809-2616

ANAIS
V FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE
Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006-2007

OUSADIA, CENSURA OU ESPERTEZA: MÚSICA BRASILEIRA SOB O AI-5

Dimas Fernandes Vieira Junior[*]
dfv02@oi.com.br

Resumo: *Este artigo discute a relação entre a censura oficial brasileira e a cultura do país, analisando a formação histórica de tal censura e a sua operacionalidade sob a vigência do Ato Institucional N° 5. Destaca alguns aspectos da produção musical brasileira, em seus confrontos, tanto com essa censura oficial brasileira, quanto com a própria noção de censura presente na sociedade do país.*
Palavras-chave: *Censura; Música; Cafonas.*

A CENSURA OFICIAL BRASILEIRA: HISTÓRICO, MOTIVAÇÕES E ENCAMINHAMENTOS

Censura oficial brasileira: um pequeno histórico

Encontram-se referências a uma "censura oficial brasileira", durante a chamada "República Velha", a partir de 1900, quando o Serviço Policial do Distrito Federal, de acordo com as normas do Ministério da Justiça e Negócios Interiores (Decreto nº 3.610, de 14 de abril de 1900), designou ser de responsabilidade dos delegados de circunscrição,

> inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só

[*] Bacharel e Licenciado em História, pela Universidade de São Paulo (USP). Historiador e Professor no Ensino Médio.

> quanto à ordem e moralidade como também com relação à segurança dos espectadores.[1]

Assim, em 1912, o filme *A vida de João Cândido*, do diretor Alberto Botelho, teve sua exibição proibida, assim como foi apreendido todo o seu material promocional.[2]

Em 1920, elaborou-se um novo regulamento para as casas de diversão e espetáculos públicos – Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920 – aparecendo então, pela primeira vez na legislação republicana, o termo "censura prévia".[3]

O cargo de *censor* se tornou visível na legislação de 1924, quando foi fixado no orçamento da União, sendo que a operacionalidade desse cargo vinculava-se às agências policiais, tornando-se, assim, o *censor*, um misto de "burocrata da cultura" e "policial"; essa foi uma situação corrente no período republicano brasileiro.[4]

Observando, no texto constitucional brasileiro, a evolução da censura oficial do país, pode-se ler, em 1934, no artigo 113, item 9:

> em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determina. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra ou de processos violentos para subverter a ordem pública e social.[5]

Já em 1937, no artigo 122, item 15, lê-se:

> Todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos por lei. A lei pode prescrever:
> a) com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do

---

[1] KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 85.
[2] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 86.
[3] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 87.
[4] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 88-89.
[5] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 95.

> cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação; A imprensa reger-se-á por lei especial, de acordo com os seguintes princípios:
> b) nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo, nas dimensões taxadas em lei.[6]

Em março de 1944, a partir de uma reformulação da Polícia Civil do Distrito Federal, foi criado o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), sempre vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Em dezembro de 1945, criava-se o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), uma agência policial vinculada ao DFSP.[7]

Em 1946, pelo Decreto nº 20.493, ficaram dispostos o funcionamento e as atribuições do SCDP: censura prévia, cinema, teatro, diversões públicas, radiofonia, programas, empresas, artistas, trabalho de menores, direito autoral, fiscalização, infrações, penalidades, tudo no espírito da vigilância à "moral e aos bons costumes".

É interessante notar, ao longo do tempo, no SCDP, tanto a atenção aos avanços técnicos, quanto a presença militar. Dessa forma, em 1956, a portaria nº 2 autorizava, "o Serviço de Censura de Diversões a exercer a censura prévia das exibições de televisão".[8] Essa portaria foi assinada tanto pelo chefe da Censura, tenente-coronel João Alberto da Rocha Franco, como pelo chefe de Polícia, general Augusto da Cunha Maggessi Pereira.[9]

Em novembro de 1964, sob o governo militar, embora tenha ocorrido uma reorganização do Departamento Federal de Segurança Pública (a partir de 1967, Departamento de Polícia Federal – DPF), continuou sendo função desse departamento a censura das diversões públicas, a cargo do SCDP.

Em maio de 1967, o diretor geral do DPF, coronel Newton Cipriano Leitão, assinou a portaria nº 242-DG, que estabeleceu a censura prévia de filmes, programas de rádio e TV, novelas, músicas, peças de teatro e todas as manifestações artísticas.

Em novembro de 1968 (um mês antes do AI-5), editou-se a lei nº. 5.536, que dispôs sobre as novas regras de censura às obras teatrais e cinematográficas:

---

[6] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 95.
[7] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 97-98.
[8] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 101.
[9] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 101.

quaisquer cortes nos textos eram proibidos, desde que não atentassem, "contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático, [... ou incentivassem] a luta de classes".[10]

Em dezembro de 1968, com o AI-5, estabeleceram-se o recesso do Congresso, a suspensão dos direitos políticos, a proibição das manifestações públicas e a suspensão dos *habeas corpus*, tudo isso, com a óbvia mobilização das ações de censura.

Com o Decreto-lei nº. 1.077, de janeiro de 1970, além das diversões públicas, passaram a ser passíveis de proibição as publicações nacionais ou importadas, que ofendessem "a moral e os bons costumes". Ou seja: aplicava-se a censura à imprensa nacional e aos exemplares estrangeiros que chegassem ao país.

Segundo análise feita por três censores federais à época da edição desse decreto,

> o governo considerou, ao baixar o Decreto nº 1.077/70 que o emprego desses meios de comunicação [imprensa escrita e cinema] obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional e que tais publicações estimulam a licença, insinuando o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira.[11]

Em 1972, reestruturações no Departamento de Polícia Federal transformaram a censura, de "serviço", em "divisão" (Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP), e a censura, política e de costumes, sobre livros, música e cinema, continuou ao longo da vigência do AI-5 (de dezembro de 1968 a janeiro de 1979).

Censura oficial brasileira sob o AI-5: motivações e encaminhamentos

Como é possível perceber, a partir do breve histórico apresentado, a censura oficial no país seguiu um trajeto regular com relação às suas motivações e encaminhamentos.

---

[10] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 102-103.
[11] KUSHNIR, 2004. Op. cit., p. 116-117.

Nesse sentido, tanto as motivações da vigilância sobre “a moral e os bons costumes”, quanto as da prevenção contra ideologias “subversivas da ordem pública e social” brasileira, estiveram presentes desde a “República Velha”, chegando ao período do AI-5.

Tanto quanto as motivações, os encaminhamentos para a execução dessa censura também foram regulares (igualmente, desde a “República Velha chegando ao AI-5): sempre por meio de aparato legal instituído.

RELAÇÃO ENTRE PRODUÇÃO MUSICAL BRASILEIRA E CENSURA SOB O AI-5

Tal relação, obviamente, foi marcada por uma permanente tensão; assim, podem-se observar, resumidamente, três situações:

- *A utilização do recurso da “linguagem de fresta” na produção musical sob o AI-5*. O que se observa, nesses casos, é a utilização de linguagem de duplo sentido, ou de metáforas que “disfarcem” o assunto sobre o qual se fala, buscando, assim, “enganar” a censura oficial.
- *A censura oficiosa de obras musicais sob o AI-5 e suas diversas motivações e encaminhamentos*. O que se observa, nesses casos, é um “enraizamento” da censura em setores – não-oficiais – da sociedade brasileira, ou seja, a censura tornando-se parte da própria mentalidade e da ação desses setores.
- *As diversas manifestações de engajamento e resistência da música brasileira como instrumento social*. O que se observa, nesses casos, é a manifestação, tanto na produção quanto na recepção da obra musical, de reflexões sobre problemáticas da sociedade brasileira.

E, obviamente, há os casos em que a produção musical foi, pura e simplesmente, censurada, impedida de chegar ao público.

A PRODUÇÃO MUSICAL BRASILEIRA SOB O AI-5: UM BREVE OLHAR

Em termos de produção musical e de divulgação e comercialização dessa mesma produção,

> o período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LP's e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava-se assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira.[12]

Mas, que "música popular" era essa?

Ora, levando em conta que, numa sociedade capitalista, o que move uma indústria – como a fonográfica, por exemplo – é o lucro, podem-se encontrar algumas respostas interessantes.

Na gravadora Phonogram, por exemplo, ao longo da década de 1970, faziam parte da "faixa de prestígio" nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina, e da "faixa comercial" cantores como Odair José, Marcus Pitter e Evaldo Braga. Da mesma forma, a gravadora RCA tinha em uma faixa João Bosco e Ivan Lins e, na outra, cantores como Waldik Soriano e Lindomar Castilho.[13]

Segundo o compositor Márcio Borges, em seu livro de memórias sobre o famoso "clube da esquina", na época da gravação do primeiro disco de Milton Nascimento, na gravadora Odeon, o diretor Milton Miranda teria garantido aos músicos: "Nós temos os nossos artistas comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio; a gravadora não interfere. Vocês gravam o que quiserem".

Ou seja: a chamada "MPB" era a "faixa de prestígio", com autonomia artística garantida.[14]

Mas, de que forma?

O compositor Caetano Veloso, em um texto escrito em 1975, pouco depois do lançamento simultâneo de seus dois LPs, *Jóia* e *Qualquer coisa*, respondia, de certa forma, à pergunta:

---

[12] ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não – Música popular cafona e ditadura militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 19.

[13] ARAÚJO, 2003. Op. cit., p. 189.

[14] ARAÚJO, 2003. Op. cit., p. 190-191

> para que alguém possa fazer ‘Qualquer coisa’ assim como ‘Jóia’ é preciso que as gravadoras tenham Odair José e Agnaldo Timóteo. O universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas como Odair e Agnaldo.[15]

E como era vista e classificada essa música brasileira “comercial”, ouvida e apreciada pela maioria da população do país?

Segundo Paulo César de Araújo,

> a palavra ‘brega’, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70 [...] a expressão utilizada é ainda ‘cafona’, palavra de origem italiana, cafóne, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão ‘cafona’ subsiste hoje como sinônimo de ‘brega’, que, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar ‘coisa barata, descuidada e malfeita’ e a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários’.[16]

“Cafonas”, “tolos”, “banais” e “sentimentais”, teriam esses artistas brasileiros, então, incomodado a censura oficial? Poderiam eles, ameaçar “a moral e os bons costumes”, ou representar “ideologias subversivas da ordem pública e social” do país?

A análise de um conjunto de vinte canções, lançadas entre 1968 e 1978, ou seja, durante a vigência do AI-5, por autores como, Lindomar Castilho, Benito di Paula, Waldik Soriano, Odair José, Dom e Ravel, Fernando Mendes, Cláudio Fontana, Wando e Luiz Ayrão, parece responder de forma positiva a essas duas questões.

Assim, tais canções lançaram mão de ‘recursos de fresta’ para escapar à censura; sofreram a censura oficiosa da própria sociedade brasileira; traduziram-se em manifestações de engajamento, ao redor de temas como o autoritarismo social brasileiro, a abertura política do governo militar e a crítica à cultura de massa no país; e, por vezes, foram, pura e simplesmente, censuradas.

---

[15] ARAÚJO, 2003. Op. cit., p. 190-191.
[16] ARAÚJO, 2003. Op. cit., p. 20.

As vinte canções citadas são as seguintes: *Eu canto o que o povo quer*, de Lindomar Castiho; *O bom é o Juca*, de Benito di Paula; *Eu não sou cachorro, não*, de Waldik Soriano; *Em qualquer lugar*, de Odair José; *Deixa essa vergonha de lado*, de Odair José; *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*, de Odair José; *Tributo a um rei esquecido*, de Benito di Paula; *Conflito de gerações*, de Dom e Ravel; *A primeira noite de um homem*, de Odair José; *Tortura de amor*, de Waldik Soriano; *Meu pequeno amigo*, de Fernando Mendes; *Animais irracionais*, de Dom e Ravel; *O caminhante*, de Dom e Ravel; *Se Jesus fosse um homem de cor*, de Cláudio Fontana; *Viagem*, de Odair José; *O casamento*, de Odair José; *Presidente da favela*, de Wando; *Meu caro amigo Chico*, de Luiz Ayrão; *Treze anos*, de Luiz Ayrão, e *Novelas*, de Odair José.

Não cabe, no espaço deste artigo, descrever a totalidade dos casos pesquisados e analisados. Assim, foram destacados quatro exemplos para exposição.

O primeiro é o caso da canção *Treze anos*, lançada em 1977, pelo cantor Luiz Ayrão.

A letra dessa canção levou os censores a identificar, prontamente, uma alusão crítica aos treze anos da Revolução de 1964, então comemorados, e assim, a canção foi censurada. O compositor então, reapresentou a canção à censura, com a mesma letra e melodia, mas com o título alterado: agora, a canção se chamava *O divórcio*. Dessa forma, Luiz Ayrão, valendo-se do recurso de fresta, ligava sua obra, supostamente, ao contexto da época, marcado pelas discussões nacionais sobre a lei do divórcio, e conseguia a liberação.

Por pouco tempo... Logo, o próprio ministro do Exército, general Fernando Belfort Bethlem, inquiriu a divisão de censura, em Brasília, a canção foi censurada, o disco recolhido e o cantor convocado a depor...

O segundo caso é o da canção *O caminhante*, lançada em 1974, pela dupla Dom e Ravel. A letra da canção despertou a censura oficiosa da própria sociedade brasileira, ao tocar, de forma contundente, nas problemáticas da concentração fundiária e da violência no campo.

Ao realizar uma série de apresentações no norte do país, mais especificamente na região do Araguaia, a dupla foi, sutilmente, orientada pelos organizadores das apresentações, a não continuar cantando a canção na seqüência de tais apresentações, pois o tema abordado, em uma região que havia sido, na

época, marcada pelos combates da Guerrilha do Araguaia (entre 1972 e 1974), não era considerado “adequado”...

O terceiro caso, é o da canção *Novelas*, lançada em 1978, pelo cantor Odair José. A letra desta canção expressa um engajamento social, marcante, no sentido da crítica à massificação cultural representada pelo advento e difusão das telenovelas. É contundente a contraposição crítica, realizada pelo cantor, ao comparar a telenovela com o hábito da leitura e a permanência das pessoas em casa, em função da exibição da telenovela, com a possibilidade de escolha, por essas mesmas pessoas, da sociabilidade fora de casa.

Por fim, o quarto caso, é o da canção *Tortura de amor*, lançada originalmente em 1962, e relançada e censurada em 1974, pelo cantor Waldik Soriano. Nesse caso a canção foi, pura e simplesmente, censurada. A interpretação, óbvia, para tal fato, é a de que, a palavra “tortura” era, talvez por demais, “grávida de sentido” em 1974...

Convém dizer, por fim, que a lista total, com as demais dezesseis canções, traz outros exemplos como os quatro comentados, tornando possível a conclusão de que, realmente, a obra musical desses artistas brasileiros, tidos como, “cafonas”, “tolos”, “banais” e “sentimentais”, incomodou a censura oficial. Ao longo da vigência do AI-5, eles, por vezes, ameaçaram “a moral e os bons costumes”, ou, representaram “ideologias subversivas da ordem pública e social” do país.

Sua história precisa ser contada e conhecida, para que se compreenda, cada vez mais, e melhor, a história deste país.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não – Música popular cafona e ditadura militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.